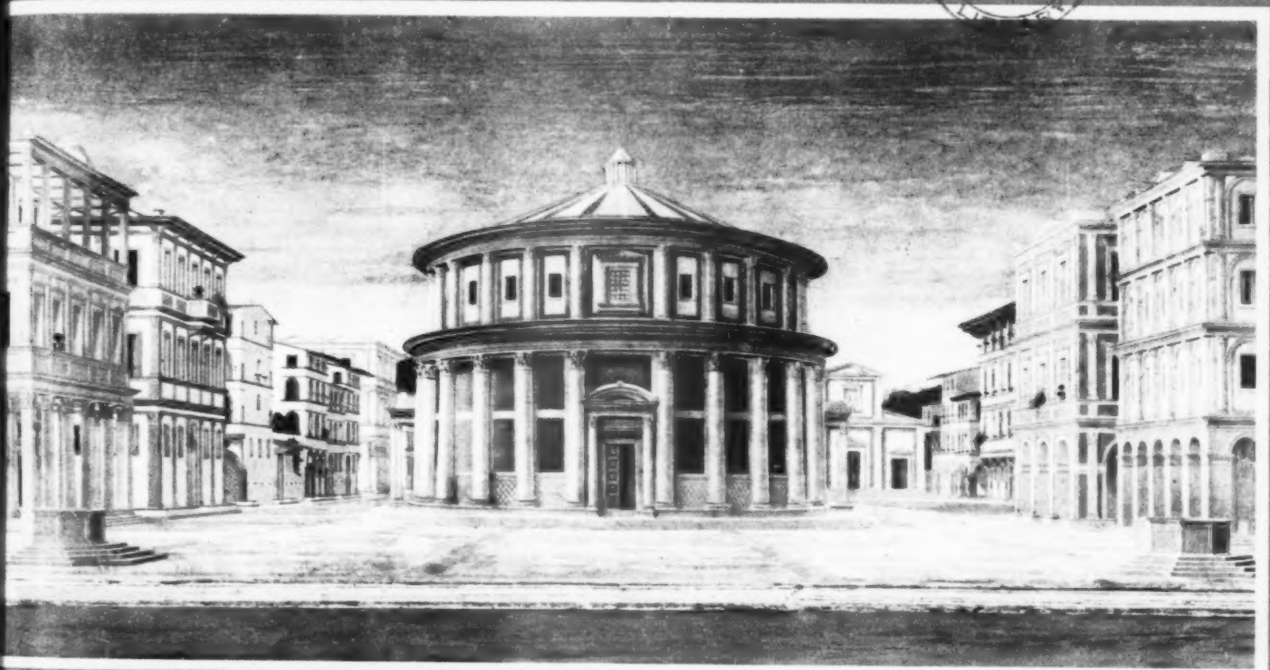
DAS KUNSTWERK

EINE MONATSSCHRIFT ÜBER ALLE GEBIETE DER BILDENDEN KUNST

III. JAHRGANG · 1949 · HEFT 8





EUROPÄISCHE MALEREI

IM KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM BERLIN

ZWEITER TEIL

DAS KUNSTWERK

SCHRIFTLEITUNG: LEOPOLD ZAHN

HEFT 8

1949

Inhalt

Umschlagbild: Paolo Uccello, Architektonische Vedute

Sämtliche Photos: Gustav Schwarz, Berlin

Das nächste Heft dieses Jahrgangs ist gewidmet dem Thema:

„KUNST UND MODE"

Mit diesem Thema, welches in ganz besonderem Maße die esoterische Welt der Kunst mit der realen Wirklichkeit des Lebens verbindet, beschließen wir unseren dritten Jahrgang.
Eingeleitet durch eine aphoristische Reflexion von Dr. Leopold Zahn über Schminken und Schmücken bringt das Heft eine Betrachtung über den Begriff und das Wesen der Mode von Ruth Klein, geschmückt mit ausdrucksvollen Zeichnungen von Walter Becker. Es folgt ein geistreicher Essay von Kiaulehn über „Das Modebild". Kurt Kusenberg berichtet über die Hofmaler mit einer instruktiven und sehr reizvollen Auswahl von Bildern modischer Herrschaften von Cranach, Coello, Clouet, Dürer, Leonardo, Bronzino. Ruth Klein entwirft, begleitet durch amüsante Zeichnungen von Bele Bachem, eine höchst unterhaltsame Historie vom Korsett, einem Moderequisit, welches auf eine Geschichte von mehr als dreitausend Jahre zurücksieht. Einem Essay von Dr. K. W. Schreyer über den europäischen Dandy haben wir die Tagebuchaufzeichnungen einer japanischen Hofdame aus dem XI. Jahrhundert, Sei Shonagon, über falsche und echte Kavaliere gegenübergestellt. Aber auch die humoristische Seite der Mode wurde nicht vergessen: Anton Sailer zeigt uns in Wort und Bild die Mode in der Karikatur des XIX Jahrhunderts.
Neben vielen einfarbigen Abbildungen enthält dieses Heft drei farbige Tafeln: C. D. Asam, Dame in Changeant; Yoshitara, Dame im Kimono, und Toulouse — Lautrec, Bildnis.

WOLDEMAR KLEIN VERLAG . BADEN-BADEN

DAS KUNSTWERK

EINE MONATSSCHRIFT

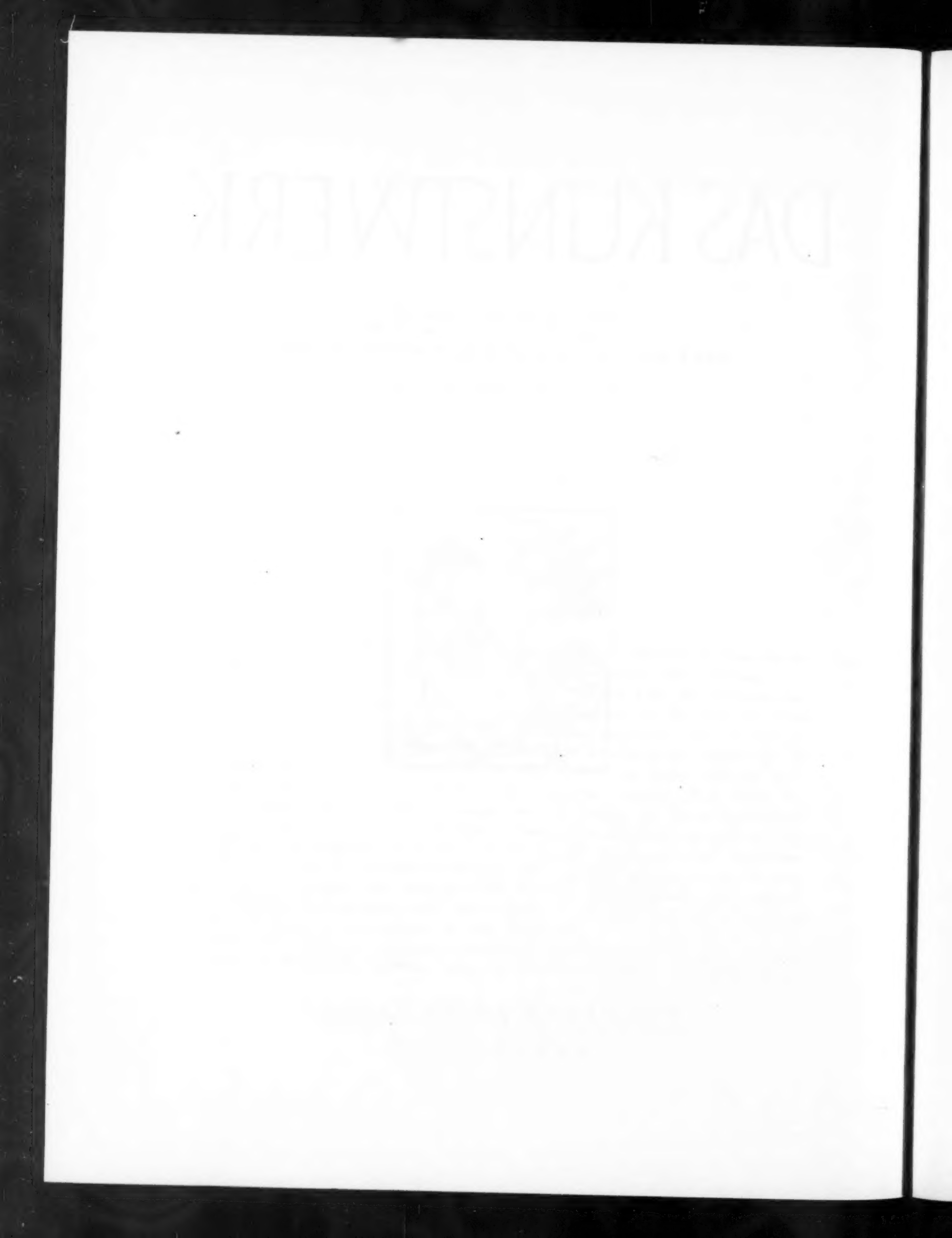
ÜBER ALLE GEBIETE DER BILDENDEN KUNST

III. JAHR · 1949 · HEFT 8



WOLDEMAR KLEIN VERLAG

BADEN-BADEN



GEORG POENSGEN

DER SCHÖPFER DES BERLINER KAISER-FRIEDRICH-MUSEUMS

Die beiden Ausstellungen der aus Amerika zurückgekehrten Meisterwerke des Berliner Kaiser-Friedrich-Museums zu Wiesbaden im Herbst des vergangenen und im Frühling dieses Jahres umrahmten die zwanzigste Wiederkehr des Todestages von Wilhelm von Bode (1. März 1929) in eindrucksvoller, der internationalen, dauernd gültigen Bedeutung des großen Mannes angemessener Weise. Daß dieses nur rein zufällig geschah und daß der Name des maßgebenden Urhebers jener Gemälde-Sammlung, die man hier bewunderte, überhaupt nicht mehr erwähnt wurde, ist vielleicht ein Kennzeichen unserer aus den Angeln gehobenen Zeit. Die katastrophalen Ereignisse der letzten Jahre haben das Gefühl für den Wert persönlicher Leistungen auf kulturellem Gebiet weitgehend abstumpfen lassen. Die Heutigen fragen kaum noch nach dem Woher des Gebotenen, selbst dann nicht, wenn es sie momentan stark ergreift, da sie daran gewöhnt sind, daß es ihnen schon morgen für immer wieder entrissen werden kann. Außerdem sind die materiellen und politischen Möglichkeiten, die dem genialen Förderer der deutschen Museen seinerzeit zu Gebote standen, in einem Maße überlebt, das noch keinen historisch objektiven Rückblick zuzulassen scheint. Die deutsche Machtentfaltung nach 1871, mit der es aufs engste zusammenhing, hat in ihren Folgen auch das Werk Bodes überschattet. Eine leidende Nachwelt kann sich nicht dazu bekennen, wenn sie nicht mehr weiß, daß dieser Mann ein Kosmopolit im besten Sinne war und daß sein tatkräftigster Gönner, der allzufrüh verstorbene Kaiser Friedrich, mit dem Bestreben nach Toleranz seinem Stand und seiner Generation weit vorauseilte.

Das nach diesem Monarchen benannte Museum im Zentrum Berlins, eingeweiht 1904, gehörte zu den gediegensten, reichhaltigsten und übersichtlichsten Sammelstätten alter Kunst in der Welt und verkörperte zugleich höchst charakteristisch die Wesensart seines Schöpfers Bode. Einem alten niedersächsischen Bürgergeschlecht entstammend, besaß dieser ideelle Nachfahre Winckelmanns und Rumohrs in seltenem Maße den untrüglichen Instinkt für Vornehmheit und Würde, der einer der wichtigsten Voraussetzungen für Kunstkennerschaft ist. Er war bei ihm aufs Fruchtbarste gepaart mit ruhelosem Fleiß und merkantiler Begabung, die ihn wie kaum einen anderen zum Hüter und Mehrer öffentlichen Kunstbesitzes qualifizierten. „Dieser junge Mann ist äußerst befähigt und geeignet . . ., die Zeugnisse der sachverständigsten Männer stimmen vollkommen mit diesem Urteil überein", schrieb schon zu Beginn der siebziger Jahre der damals neuernannte Generaldirektor der Berliner Museen in seinem Anstellungsvorschlag für Bode an den preußischen Kultusminister und eröffnete jenem damit seine einzigartige Laufbahn zum größten und vielseitigsten Museumsleiter aller Zeiten.

Es ist hier nicht der Ort, im einzelnen auf diese früher bereits mehrfach, besonders durch Friedrich Winkler umfassend gewürdigte Laufbahn nochmals näher einzugehen. Angesichts der ungemeinen Qualität und kunstgeschichtlichen Vollständigkeit, von der die in Wiesbaden zur Ausstellung gelangten Bilder seines Museums Zeugnis ablegten, drängte sich jedoch förmlich die Notwendigkeit auf, der Umwelt erneut vor Augen zu führen, wem sie das Zustandekommen einer Bildergalerie solchen Ranges verdankt. Dabei gilt es, sich zu vergegenwärtigen, daß die preußische Residenz bis zum Jahre 1830 überhaupt noch kein eigentliches

öffentliches Museum besaß. Während allenthalben in Deutschland wertvolle Gemälde-Galerien die Sammelleidenschaft prunkliebender Fürstlichkeiten der Barockzeit bekundeten, war die künstlerische Hinterlassenschaft, die dem damals an die Spitze der geistigen Entwicklung rückenden Bürgertum zu Beginn des Jahrhunderts aus den Schlössern der Hohenzollern in und um Berlin zufiel, verhältnismäßig gering. Zwar hatte der Große Kurfürst von den oranischen Vorfahren seiner ersten Gemahlin eine Reihe repräsentativer Bilder der holländischen und vlämischen Schulen des 17. Jahrhunderts geerbt, die nun zum Teil an den Staat abgegeben wurden. Auch aus den Sommersitzen Friedrichs des Großen bei Potsdam (Sanssouci und Neues Palais) fielen einige der von diesem eigenwilligen Kunstmäzen vorwiegend nach dekorativen Gesichtspunkten erworbenen Gemälde ab. Im großen und ganzen aber waren die Zugeständnisse, die das Königshaus damals dem kulturellen Aufschwung der märkischen Hauptstadt machte, recht unbedeutend, ganz davon abgesehen, daß Bilder der frühen Niederländer und Deutschen, der italienischen Renaissance und der spanischen Schule fast völlig fehlten. Indessen war der Ehrgeiz Friedrich Wilhelms III. und seiner Staatsmänner 1813 und 1815 in Paris durch das Musée Napoléon geweckt worden. Man hatte auf dem Marsch nach Westen in Heidelberg die soeben entstandene Sammlung Boisserée, in Frankfurt und Köln verschiedene andere Privatgalerien gesehen und bemühte sich nun, ähnliche Kollektionen für Berlin zu erwerben. So kam es zum Ankauf der Sammlung Giustiniani in Paris, die hauptsächlich italienische Barockbilder enthielt, sowie der des in Berlin lebenden englischen Kaufmanns Solly und der des Grafen Raczynski mit Werken der italienischen Renaissance. Damit war eine erste Grundlage zu späteren Erweiterungen geschaffen. Es traf sich günstig, daß der damalige preußische Kronprinz (spätere König Friedrich Wilhelm IV.), von romantischem Idealismus durchdrungen, seinem nüchternen und sparsamen Vater die geeigneten Ratgeber für kulturelle Aufgaben zu empfehlen verstand. Durch ihn gestützt konnten die Humboldts, Rumohr, Hirth, Schinkel, Rauch u. a. die ganze Intensität ihrer universellen Bildung zur Entfaltung bringen. Der Grad der Geistigkeit, die in den ersten Jahrzehnten des vorigen Jahrhunderts in Berlin gepflegt wurde, war einzigartig. Er findet in den Bauformen von Schinkels Altem Museum seinen edelsten Ausdruck. Ihm entsprachen auch die Anordnung und Auswahl der Gemälde-Galerie in seinem Innern. Wenngleich nach heutigen Ansprüchen vielfach veraltet, enthielt sie im Gegensatz zu dem kunstkammerartigen Gemisch der meisten großen Bildersammlungen Europas eine sorgfältige Disposition nach Schulen und Meistern. Die Namen einer Reihe aufopferungsvoll in der Stille arbeitender Bahnbrecher der Kunstgeschichte und Denkmalspflege, wie Kugler, Waagen, Hotho und Schnaase, sind unvergänglich mit diesem Bau verknüpft. Er war eine Keimstätte der kunsthistorischen Disziplin in Deutschland und repräsentierte in der ersten Zeit seines Bestehens das Bildungs-Niveau der Berliner Kunstfreunde in denkwürdiger Schlichtheit.

Aber es bedurfte erst der Prosperität der Gründerjahre, um einer Gestalt wie Wilhelm von Bode die Handhabe zu seiner großartigen Museumstätigkeit zu geben. Was dieser unermüdliche Forscher und Kenner fast aller Kunstgebiete im Laufe seines beinahe sechzigjährigen Dienstes an den Staatlichen Sammlungen vor allem für die Gemälde-Galerie geleistet hat, grenzt ans Unglaubliche. Es war, als ob er vom Schicksal dazu ausersehen gewesen wäre, kostbare Zeugnisse aus sämtlichen Epochen europäischer Malerei aufzuspüren und in der Hauptstadt des Deutschen Reiches zu vereinigen. Bei aller Universalität des Wissens im Grunde ganz nüchtern und fast amusisch in der Art, sich zu geben und zu schreiben, verstand er es mit vorzüglicher Berechnung, schlauer als der raffinierteste Händler, die kostbarsten Erwerbungen zu machen. Der Blick für künstlerische Eigenarten und Qualitäten, das Formengedächtnis und die Gabe, durch politische Schachzüge in die Hand zu bekommen, was immer er wollte, waren bei ihm in gleicher Weise ausgeprägt. Seiner Initiative ist es letzten Endes allein zu verdanken, daß in einer Zeit, wo wissenschaftliches Interesse schöpferische Fähigkeiten mehr und mehr zu überflügeln begann, der Welt in der Berliner Gemälde-Galerie eine Bildungsstätte von erlesenster Prägung beschert wurde.

Es verstand sich von selbst, daß in dieser Galerie Kunstwerke minderen Ranges überhaupt keinen Platz fanden und daß geschmackliche Fragen, wie die Ausstattung mit zeitentsprechenden Rahmen und die Ergänzung des jeweiligen Kulturbildes durch plastische und kunstgewerbliche Erzeugnisse beispielhaft gelöst waren. Durch seine zahllosen Reisen an sämtliche Kunststätten Europas und besonders Italiens hatte sich

Bode über die Kulturgeschichte früherer Epochen allenthalben so eingehend unterrichtet, daß er meistenteils mühelos das wesentliche ihrer bildnerischen Niederschläge herausgreifen konnte, wann und wo es sich bot. Wenn er sich selbst trotz bereits großen Wissens über Sondergebiete außereuropäicher Kunst noch nicht genügende Spezialkenntnisse zutraute, setzte er mit untrüglichem Blick für die jeweils erforderlichen geistigen oder organisatorischen Qualitäten genau die richtigen Persönlichkeiten zu seiner Mitarbeit an. Sein Menschenverschleiß war enorm, und er hat sich durch rücksichtslose Ausnutzung anderer viele Feinde gemacht. Dieses aber niemals um eines persönlichen Vorteils willen: die große Sache, das Gedeihen der Berliner Museen, war für ihn allein immer maßgebend. Dafür kämpfte und rang er unentwegt, ob nun mit Vorgesetzten oder Untergebenen, ob mit Kunsthändlern und Sammlern, oder mit Landesfürsten und geistlichen Würdenträgern, die er auf geschickteste Weise für sich zu gewinnen verstand. So schuf er das Ideal des Museumsfachmannes und lebte es der Nachwelt vor.
Inwieweit er durch die rigorose Ausnutzung der materiellen Konjunktur seiner Zeit hier und dort vielleicht ideellen Schaden anrichtete, entzieht sich heute unserer Beurteilung. Die schließlich ins Riesenhafte anwachsenden Sammlungen auf der Berliner Museumsinsel benahmen wie die meisten Institutionen ihrer Art dem Uneingeweihten vielfach den Atem und ließen in manchem Besucher die Frage aufsteigen, ob es wohl richtig sei, derartig viel von alten Kunstschätzen zusammenzutragen und museal zu verwerten, anstatt es, auf mehrere Besitzer verteilt, im einzelnen persönlicher zur Geltung kommen zu lassen. Dabei wurde leicht vergessen, daß hier gar keine Wahl bleibt, da ja immer nur das auf den Markt kommt, was den sicheren Schutz traditioneller Verpflichtung verloren hat. In dem Maße, wie weltliche und kirchliche Hüter alten Erbes durch die sozialen Krisen der Neuzeit gezwungen wurden, ihre Habe zu veräußern, traten die Museen mit der Zeit ganz von selbst als Heim- und Kultstätten künstlerischen Erbes in den Vordergrund. Ehe also eine Perle der Malerei durch wiederholten Besitzerwechsel mehr und mehr abgegriffen und entwertet würde, fand sie in einer öffentlichen Sammlung immer noch die würdigste Unterkunft. Je qualitätvoller und adaequater die ihr zugewiesene Nachbarschaft dort war, um so selbstverständlicher fügte sie sich ein. Der höchst verantwortliche Maßstab, den Bode an seine Erwerbungen legte, gewährleistet sämtlichen Stücken in den ihm unterstellten Museen eine fast sakrale Weihe und räumte vor allem jedem Bild der Berliner Galerie ein eigenes Reich ein, das an der Stelle, wo es hing, atmosphärisch um seinen ideellen Aktionsradius gebreitet lag.
So hatte das Kaiser-Friedrich-Museum während der 25 Jahre, da es diese Galerie allein beherbergte, ein ganz eigenes, durch Bodes Persönlichkeit geprägtes Fluidum entwickelt, das die dort vereinigten Gemälde zu einer homogenen Gemeinschaft zusammenschloß und ihnen eine besondere Würde verlieh. Gewiß wurde diese weitgehend von den heute fast märchenhaft erscheinenden finanziellen Mitteln bestimmt, die Bode für seine Erwerbungen noch zu Gebote standen. Die Selbstverständlichkeit, mit der die vom Schicksal Begünstigten seiner Generation sich zwischen Meisterwerken der Kunst ebenso sicher bewegten wie unter den Großen der damaligen Welt, setzte gänzlich andere Lebensbedingungen voraus als unsere heutigen. Dem entsprachen andererseits jedoch auch meistens die Leistungen, mit denen die geistig Verantwortlichen unter ihnen ihre relative materielle Sorglosigkeit aufwogen. Nicht nur rein quantitativ ist etwa die Anzahl an wissenschaftlichen Publikationen bedeutendster Art, die Bode neben seiner Museumstätigkeit noch hervorbrachte, für einen Menschen unserer Tage kaum noch denkbar, — auch der Grad der intuitiven Leistung übertraf zumeist erheblich das ihnen Verwandte in gegenwärtiger Zeit. Die Verdienste Bodes und seiner Mitarbeiter an der Gemälde-Galerie des Kaiser-Friedrich-Museums um die Erweiterung des kunsthistorischen Wissens und der denkmalpflegerischen Praxis haben sehr viel dazu beigetragen, den Bildern dieser Galerie jene Ehrwürdigkeit zu verleihen, die ihnen auf der Berliner Museumsinsel eignete. Vielleicht war der enorme Zustrom von Bewunderern, den die Bilder auf ihrer Rundreise durch Amerika fanden, ein Zeichen für seine unverminderte Geschlossenheit und Intensität.
So geziemt es sich, hier auch jener Persönlichkeiten zu gedenken, die als Mitarbeiter Bodes sein Werk in vorbildlicher Gewissenhaftigkeit unterstützten und durch ihre Veröffentlichungen weltbekannt machten. Von denjenigen, die am ehesten dazu berufen wären, davon Zeugnis abzulegen, trägt der heute in Holland lebende deutsche Kunstkenner Max J. Friedlaender gewiß das umfassendste Bild der Stätten seines ehemaligen lang-

jährigen Berliner Wirkungskreises in sich. Andere, wie Lippmann, Scheibler, Tschudi, Seidel, Mackowsky, Oldenbourg, Wulff, Posse, Waetzoldt, Frieda Schottmüller, Demmler und Bange, die das ihrige dazu beitrugen, die von Bode in unglaublich kurzer Frist aufgebaute Galerie geistig und wissenschaftlich zu verankern, haben das Zeitliche bereits gesegnet. Ihre Namen sollten ebensowenig vergessen werden wie etwa der Oskar Fischels, der als Professor der Berliner Universität mehreren Generationen von Studenten durch seine Führungen im Kaiser-Friedrich-Museum die Augen für das Wesen bildender Kunst öffneten, oder wie der des besonders auf dem Gebiet des 18. Jahrhunderts ungemein kenntnisreichen Sonderlings Ch. F. Forster, der in der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen fast täglich um die Mittagsstunde im Museum erschien und immer um irgendeine Neuentdeckung, eine Zuschreibungsmöglichkeit oder eine Trouvaille im Kunsthandel wußte. So ließen sich noch viele mehr oder weniger bekannte Gestalten anführen, die als Beamte oder Angestellte der Staatlichen Museen, als Sammler, Kunstkritiker oder Händler speziell mit der Gemälde-Galerie Bodes aufs engste verwachsen und mitbestimmend für ihren Charakter waren.

Die Ergebnisse ihrer Arbeit fanden ihren Niederschlag weit verstreut im kunsthistorischen Schrifttum, vor allem in den von Bode begründeten Jahrbüchern der preußischen Kunstsammlungen, den amtlichen Berichten der Berliner Museen, dem Thieme-Becker'schen Künstler-Lexikon und in vielen Sonder-Publikationen des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft. Das Erbe Jakob Burckhardts, dessen persönlicher Mitarbeiter am „Cicerone" Bode noch war, wurde hier in würdigster Weise gepflegt und fortgepflanzt. Es hat vorwiegend durch die Verdienste jener besten Repräsentanten deutscher Museums-Arbeit über alle Schicksalsschläge der jüngsten Vergangenheit hinweg seinen maßgebenden Wert bewahrt.

In diesem Sinne gestaltete sich denn auch das Wiedersehen mit den Berliner Bildern auf den beiden Wiesbadener Ausstellungen zu einem höchst positiven Erlebnis. Trotz aller Einbußen, die die Kunstwerke durch eine zum Teil nur notdürftige Repräsentation an fremdem Ort erlitten, offenbarten sie in ihrer Gesamtheit den Geist der Ära Bodes und seines Kaiser-Friedrich-Museums in ehrfurchtgebietender Mannigfaltigkeit. Für kurze, nur einmalige Besuche waren die Eindrücke der dort konzentrierten Meisterwerke sogar fast zu überwältigend. Das Fehlen von Kabinettstücken der Kleinmeister des Barockzeitalters machte es dem Besucher unmöglich, Gradunterschiede festzustellen und sich hin und wieder bei beschaulicher Betrachtung intimer Genreszenen, vertrauter Landschaften und anekdotischer Mythologien von dem erschütternden Ernst der großen Schöpfungen auszuruhen. So stand er besonders in der ersten Ausstellung, die hauptsächlich Kirchenmalerei der Spätgotik und Frührenaissance enthielt, beinahe hilflos vor der verpflichtenden Inbrunst des künstlerischen Ausdrucks dieser Epochen. Wiewohl die Erwerbung gerade ihrer edelsten Kunsterzeugnisse für Berlin zu den Hauptverdiensten gehörte, so geschah dem Schöpfer des Kaiser-Friedrich-Museums mit der ausschließlichen Repräsentation solcher Spitzenleistungen doch ein Unrecht. Kein anderer hat es so wie er verstanden, durch gefällige Mischung von Schwerem mit Leichtem den Museumsbesuch zu einem belebenden Genuß zu machen. Der zunächst dominierende Eindruck atemberaubender Seriosität traf nicht das Eigentümliche seiner Sammeltätigkeit.

Doch dieser Eindruck verlor sich in dem Augenblick, wo nach Rückkehr der noch länger in Amerika verbliebenen Leinwandbilder späterer Zeiten eine Gesamtschau der Spannweite des einst im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum Gebotenen möglich wurde. Mit den Hauptwerken führender Venezianer, Holländer und Franzosen des ausgehenden 16., sowie des 17. und 18. Jahrhunderts rundete sich das Bild der Hinterlassenschaft Bodes erst eigentlich zu beglückender Vollständigkeit. Dieses um so mehr, als das ihnen eigene weltlich-lebensnahe Element seiner Individualität am meisten entgegenkam. In dem Maße wie er, von dem wirtschaftlichen Aufschwung seiner Epoche begünstigt, aus eigener Kraft der Welt neue Gebiete geistiger Entfaltung erschloß, ähnelte er den kunstfreundlichen Standesherren und Mäzenen der Hoch- und Nach-Renaissance und trug gleich ihnen zu dem aristokratischen Bewußtsein kultureller Verfeinerung bei. Die nuancenreiche Physiognomik eines Franz Hals, die vornehme Hintergründigkeit eines Rembrandt und die unantastbare Würde eines Tizian oder Sebastiano del Piombo waren dem Wesen des großen deutschen Museumsgründers besonders verwandt. Sie bleiben für alle Zeiten mit seinem Namen verknüpft und verleihen ihm und seinem Werk den Adel ihrer Unvergänglichkeit.



DAVID TENIERS
Die Gemäldesammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm in Brüssel
(Kunsthist. Museum Wien)

ANDRÉ MALRAUX

DAS IMAGINÄRE MUSEUM

Die Rolle der Museen als Vermittler zum Kunstwerk ist für uns so bedeutend, daß wir uns kaum vorstellen können, sie existiere nicht, sie habe sogar immer und überall dort nicht existiert, wohin von moderner europäischer Kultur keine Kenntnis gedrungen ist; ebenso schwer vorzustellen ist auch, daß die Museen diese Rolle bei uns erst seit kaum zweihundert Jahren spielen. Das 19. Jahrhundert hat von ihnen gelebt; wir leben noch von ihnen und vergessen dabei ganz, daß die Museen dem Beschauer eine vollkommen neue Beziehung zum Kunstwerk aufgezwungen haben.

Ein romanischer Kruzifixus war von vornherein ebensowenig eine Skulptur wie Duccios Madonna ein Bild. Selbst die Pallas Athene des Phidias war zunächst keine Statue.

Spielte die Historienmalerei später eine so große Rolle und durfte sie in den Ausstellungen des 18. Jahrhunderts neben dem Porträt allein Anspruch auf den

Ehrenplatz erheben, so deshalb, weil die bildende Kunst bis zur Erfindung der Photographie und später des Films in hohem Maße eine Kunst der Phantasie gewesen ist. Die Welt des Irrealen — des Historischen, Phantastischen, Erhabenen — war Besitz des Malers ebensosehr wie des Schriftstellers. Gehört Racine zu Poussin und vielleicht zu Raffael, wer gehört dann aber zu Hieronymus Bosch, zum Brueghel der Dullen Griet, zum Leonardo des Heiligen Johannes, zu Rembrandt und Goya, zu all diesen, die sich selbst — und Gott — im Bilde wiedergeben?

Italien schafft — selbst wenn es keine Phantasiegestalten hervorbringt — doch eine Darstellung dieser Gestalten aus der Phantasie. Für Italien besteht die Aufgabe der Kunst darin, den Dingen Einlaß in das imaginäre Reich der Schönheit zu gewähren, in die große Oper der Malerei, mit der es drei Jahrhunderte lang tonangebend bleibt. In der Malerei braucht ein schöner Körper von vornherein nicht unbedingt auch schon ein schönes Bild zu sein, aber für Italien könnte ein schönes Bild (abgesehen vom Porträt) doch nur die Darstellung eines schönen Körpers sein. Sind Kunst und Schönheit in der Idee nicht mehr eins, muß es mit der italienischen Malerei ein Ende nehmen. Zunächst war mit den Mitteln der bildenden Kunst ein heiliges Universum gestaltet worden, später jahrhundertelang vor allem eines der Phantasie oder Verklärung.

In diesem Verwandlungsprozeß, der Träume zu gemalten Bildern, Götter zu Statuen werden ließ, mußte dem Museum eine wichtige Rolle zukommen. Diese Verwandlung ins Bild geht bis zum Porträt. Eine Büste Cäsars oder Karl V. zu Pferde sind immer noch Cäsar oder Karl V., aber der Herzog von Olivares ist nur noch ein Velasquez. Was geht es uns an, wer der Mann mit dem Goldhelm oder der Mann mit dem Handschuh war? Sie heißen Rembrandt und Tizian. Ein Porträt ist nicht mehr in erster Linie Abbild eines bestimmten Menschen. Bis zum 19. Jahrhundert war jedes Kunstwerk, ehe es als solches gewertet wurde — ja, um überhaupt als solches gewertet zu werden, zunächst Abbild von etwas Existierendem oder Nichtexistierendem. Reine Malerei war die Malerei allein für das Auge des Künstlers; oft war sie auch noch Theater oder Dichtung. Das Museum löschte in nahezu allen Porträts (selbst wo sie ein Geträumtes darstellten) fast alles Modellmäßige; seinen Kunstwerken entriß es damit ihre eigentliche Funktion. Für das Museum gab es kein Palladium mehr, keinen Heiligen, keinen Christus; die Begriffe Verehrung, Ähnlichkeit, Phantasie, Schmuck oder Besitz sind mit seinen Objekten nicht mehr verbunden. Dafür hat es nur Abbilder von Dingen, die von diesen Dingen selbst verschieden sind und gerade auf dieser spezifischen Verschiedenheit ihre Daseinsberechtigung gründen: das ermöglichte ja überhaupt erst ihre Vereinigung. Eine gotische Statue stand im Verband der Kathedrale, ein klassisches Bild in dem seiner Zeit eigenen dekorativen Zusammenhang: jedes Kunstwerk lebte jedenfalls in irgendeiner Bindung; allerdings niemals mit Werken einer andern Geisteshaltung. Von diesen blieb es im Gegenteil isoliert, um desto besser genossen werden zu können. Das Museum trennt das Kunstwerk von allem übrigen und bringt es mit entgegengesetzten oder rivalisierenden Werken zusammen. Damit stellt es Metamorphosen gegeneinander.

Asien kennt das Museum erst seit kurzem und nur unter dem Einfluß und der Leitung von Europäern; denn für den Asiaten — vor allem im Fernen Osten — sind Versenkung in das Kunstwerk und Museum unvereinbar miteinander. Soweit es sich nicht um religiöse Kunst handelt, ist Kunstgenuß in China zunächst an den Besitz des Werkes gebunden und vor allem an seine Isolierung. Ein Bild wird nicht ausgestellt, sondern entrollt, und dies vor einem Liebhaber im Zustand der Gnade; dessen Einswerden mit der Welt tiefer und reicher zu machen, ist seit fünfzehn Jahrhunderten die Bestimmung des Kunstwerks. Bilder einander gegenüberzustellen ist ein intellektueller Prozeß und steht als solcher in grundsätzlichem Gegensatz zu jener Hingabe, aus der allein Versenkung möglich wird. Mit den Augen Asiens gesehen ist das Museum vielleicht eine Stätte der Belehrung, im übrigen aber doch durch nur ein absurdes Konzert, darin pausenlos und ohne Ende widersprechende Melodien einander folgen und sich vermengen.

Unsere Beziehung zur Kunst ist seit mehr als hundert Jahren immer intellektueller geworden. Das Museum zwingt zu einer Auseinandersetzung mit allen Ausdrucksmöglichkeiten der Welt, die es in sich vereint; sie müssen hier auf ihr Gemeinsames befragt werden. Durch die Folge und den offenbaren Gegensatz der verschiedenen Schulen erweckt das Museum über die bloße „Augenlust" hinaus noch die innere Verpflichtung zu einem heroischen Unterfangen: angesichts der Schöpfung der Welt noch einmal neu zu erschaffen.

Damit wird das Museum eine der Stätten, die den höchsten Begriff vom Menschen vermitteln. Zwar hat es die Werke von ihrem Ursprungsort getrennt und ihrem alten Rahmen entrissen, aber es hat sie damit nicht aus den geschichtlichen Zusammenhängen gelöst. Unser Wissen umfaßt mehr als unsere Museen; der Besucher des Louvre weiß, daß er Goya dort ebensowenig in seiner vollen Bedeutung vertreten findet wie die großen Engländer, Michelangelo und Piero della Francesca. Zu einer Zeit, da die künstlerische Eroberung der Welt immer weitere Fortschritte macht, ruft eine Stätte, an der das Kunstwerk nur noch als solches gilt, ruft eine Vereinigung so vieler Meisterwerke, in der doch wiederum so viele Meisterwerke fehlen, alle Meisterwerke vor das geistige Auge des Betrachters. Wie sollte diese verstümmelte Möglichkeit nicht den Gedanken an das mögliche Ganze wecken?

Was muß dem Museum unvermeidlich fehlen? Alles, was an eine Gesamtheit gebunden ist (Glasfenster, Fresken), was sich nicht transportieren oder nur schwer ausbreiten läßt (etwa eine Folge von Wandteppichen); vor allem aber das, was es nicht erwerben kann. Selbst bei außergewöhnlicher Anstrengung und Hartnäckigkeit bleibt ein Museum doch immer nur das Ergebnis vieler glücklicher Zufälle. All seine Siege gestatteten es Napoleon nicht, etwa die Sixtina dem Louvre einzuverleiben, und kein Mäzen wird das Königsportal von Chartres oder die Fresken von Arezzo je ins Metropolitan-Museum bringen können. Was beweglich war, hat man vom 18. bis ins 20. Jahrhundert bewegt; aber während dieser Zeit wanderten doch mehr Bilder von Rembrandt als Fresken von Giotto zum Verkauf. So wurde das Museum, das zu einer Zeit entstand, da das Staffeleibild die einzige noch lebendige Form der Malerei war, wohl eine Gemäldegalerie, aber kein Museum der Farbe.

Kunstreisen bilden demnach im 19. Jahrhundert seine Ergänzung. Aber daß jemand damals alle großen Werke in Europa gesehen hätte, blieb doch eine Seltenheit. Gautier lernte Italien (ohne Rom) erst mit 39 Jahren kennen, Edmond de Goncourt mit 33, Victor Hugo als Kind; Baudelaire und Verlaine sahen es niemals. Dasselbe gilt für Spanien, in geringerem Maße für Holland (oft kannte man Flandern). Die vielen interessierten Liebhaber, die sich als Publikum der besten Malerei ihrer Zeit im „Salon" drängten, lebten vom Louvre. Baudelaire hat weder die Hauptwerke El Grecos noch die Michelangelos, Masaccios, Pieros della Francescas oder die Grünewalds gesehen. Was hat er überhaupt gesehen? Was Stendhal, was vor dem Jahre 1900 alle die, deren Gedanken über Kunst für uns noch heute aufschlußreich oder bedeutsam sind; alle die, von denen wir annehmen, sie reden von den gleichen Werken wie wir, sie beziehen sich auf das gleiche wie wir? Einige Museen waren es nur und die Reproduktionen eines geringen Teils der Meisterwerke in Europa; die Mehrzahl ihrer Leser kannte noch weniger. Und da der Vergleich eines Bildes aus dem Louvre mit einem andern in Madrid oder Rom ein Vergleich zwischen Bild und Erinnerungsbild war, gab es in der Kunstkennerschaft von damals dazu noch eine gewisse Zone der Unbestimmtheit. Denn selbst wenn man Stiche zur Hilfe heranzieht, ist das visuelle Erinnerungsvermögen nicht unfehlbar, und zwischen dem Vergleich von zwei Bildern lagen doch immer zumindest Wochen. Der Kunstliebhaber des letzten Jahrhunderts besaß damit zur Malerei das gleiche Verhältnis wie wir zur Glasmalerei.

Heute steht dem Studierenden eine Fülle farbiger Reproduktionen nach den meisten Hauptwerken zur Verfügung; er wird mit zahlreichen Bildern zweiten Ranges bekannt, mit der Kunst archaischer Epochen, mit der indischen, chinesischen und präkolumbianischen Bildnerei in ihrer Blütezeit, mit einem Teil der byzantinischen Kunst, den romanischen Fresken, der Kunst der wilden Völker und der Volkskunst. Wie viele Statuen waren 1850 schon reproduziert? Für unsere Abbildungswerke ist die Skulptur, welche in Schwarzweiß getreuer wiederzugeben ist als ein Gemälde, das eigentliche und bevorzugte Gebiet geworden. Man kannte den Louvre und einige kleinere Sammlungen, die zu ihm gehören und die man sich nach bestem Vermögen im Gedächtnis zu behalten versuchte; heute hat man alles zur Verfügung. Im Louvre gab es mehr charakteristische Werke, als auch der gebildetste Liebhaber im Geist festzuhalten vermochte; heute deren mehr als im größten Museum der Welt.

Denn ein imaginäres Museum, wie es noch niemals da war, hat seine Pforten aufgetan: es wird die Intellektualisierung, wie sie durch die unvollständige Gegenüberstellung der Kunstwerke in den wirklichen Museen begann, zum Äußersten treiben. Was die Museen angeregt hatten, geschah: der bildenden Kunst erschloß sich die Vervielfältigung im Druck.

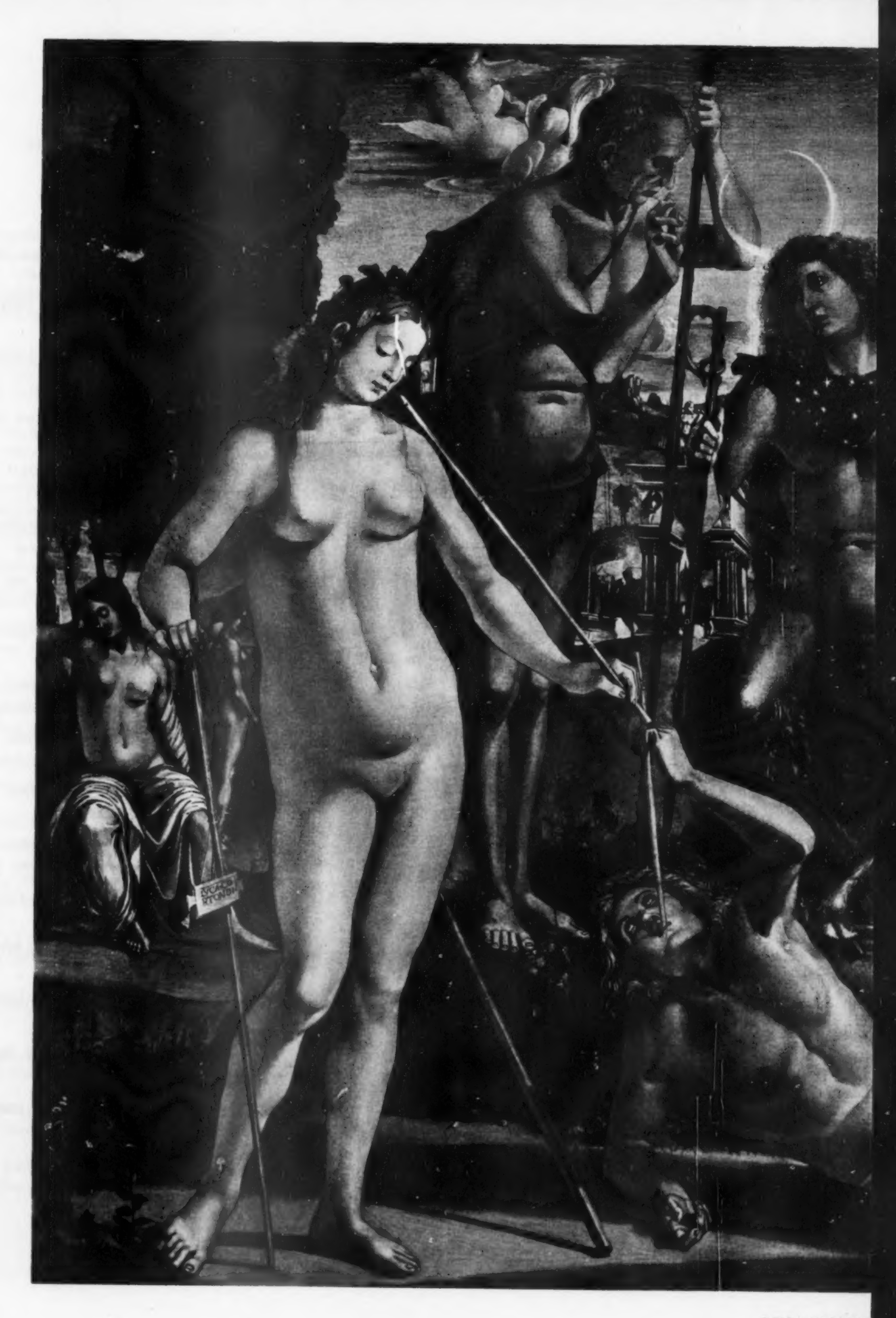
Aus dem Französischen übertragen von Jan Lauts

TRAUER UM EIN BILD

WENN MAN IN DEN SAAL TRAT UND DAS GROSSE BILD KAM WIE EINE WAND ENTGEGEN, SO WAR ALLES ERLEUCHTET. DAS WAR DUNKLE NACHT IN KOSTBAREM BLAU UND ZUGLEICH DER HELLSTE SCHEIN VON LICHT, DER SICH AUF BRAUNE UND WEISSE LEIBER LEGTE. DAS ERSTAUNLICHSTE WAR ABER DAS VERBORGENE GERÜST DES BILDES, DAS IN STUMPFERDIGEN UND HÖLZERNEN TÖNEN ZWISCHEN LICHT UND NACHT VERMITTELTE. DERB UND BRAUN, BREITBEINIG, ALS WÄRE ES GEÄST VON BÄUMEN, SITZT DER GOTT DA, DEM DIE TRAURIGEN TÖNE DER FLÖTE EINS SIND MIT DEM TIEFSTEN TRAUM DER NATUR. UM IHN HERUM STEHEN DIE SCHLANK BEWEGLICHEN MÄNNER UND VOR ALLEM DIE LICHTE, MONDHÄUTIGE FRAU — ALLE WIE AUFGEHALTEN IN EINEM ALLTÄGLICHEN GANG UND JETZT ZÖGERND VERSUNKEN IN EIN GLÜCK, DAS KEINE BEWEGUNG MEHR KENNT. DAZU ÜBERALL HINDURCH DIE SCHMALEN HOLZLINIEN VON STÄBEN UND FLÖTEN, ALS SEI DAS GANZE BILD MIT SOLCHEN WAHRHAFT KLINGENDEN LINIEN INSTRUMENTIERT. ES IST EINE WEIHE, DIE BEIM ERSTEN BETRETEN EINES DIESSEITIGEN PARADIESES NOCH ANHIELT, OHNE DASS RELIGION IHRE AUSWEGE UND HOFFNUNGEN HINZUTUN MUSSTE. ABER ZUGLEICH WAR ES EBEN AUCH SCHON DIE — NICHT OHNE TRAUER UND BEFÜRCHTUNG VOR SICH GEHENDE — BESCHWÖRUNG EINES NATURGLAUBENS, DER NICHT WENIG SPÄTER SEINE WACHSENDEN, WENN AUCH NOCH SO WISSENSCHAFTLICH BEHÜTETEN GEFAHREN AHNEN LIESS.

ES IST DIE GRENZZONE VON GLÜCK UND FURCHT, DIE SO OFT IN BILDERN DER FRÜHRENAISSANCE DURCHSCHRITTEN WURDE, ABER SELTEN SO GEHEIMNISVOLL STRAHLTE WIE IN DIESEM BILD, DAS SIGNORELLI UM 1490 GEMALT HAT. MIR SCHEINT, ER HAT NIRGENDS, SELBST IN DEN FRESKEN VON ORVIETO NICHT, EINEN SO BEZWINGENDEN TIEFSINN GEZEIGT WIE HIER.

CARL LINFERT



LUCA SIGNOR



LUCA SIGNORELLI, PAN



B
1 D

Bo
2 Ch

Ko
3 Ch
4 De

HA
5 Au

MI
(T
6 Be

MI
7 Ma

MA
8 Ge

HA
9 An
10 Bil

AL
11 Bil

LU
12 Bil

HA
13 Kau

LU
14 Ruh

ALI
15 Ruh

ADA
16 Lan

DAN
17 Fam

JAN
18 Der

VERZEICHNIS DER BILDTAFELN

GIOTTO DI BONDONE (1266—1337)
37 Tod Mariä

GIOVANNI DI PAOLO (um 1403—1482)
38 Legende eines Heiligen

TOMMASO MASACCIO (1401—1428)
39 Die Wochenstube einer vornehmen Florentinerin

FLORENTINER MEISTER (um 1400)
40 Anbetung (Ausschnitt)

PIERO DELLA FRANCESCA (um 1420—1492)
41 Der heilige Hieronymus

GIORGIO SCHIAVONE (1435—?)
42 Thronende Maria mit dem Kind und zwei Engeln

ANDREA DEL VERROCCHIO 1436—1488)
43 Maria mit dem Kinde

SANDRO BOTTICELLI (um 1444—1510)
44 Bildnis des Giuliano de'Medici

DOMENICO VENEZIANO (gest. 1461)
45 Weibliches Profilbild

VITTORE CARPACCIO (um 1455 — um 1525)
46 Grablegung Christi

CIMA DA CONEGLIANO (1459—1518)
47 Landschaft mit Fechtern (Farbtafel)

ANTONIO DEL POLLAIULO (1429—1498)
48 David mit dem Haupte des Goliath

FRANCESCO COSSA (1435—1477)
49 Herbst

DOMENICO GHIRLANDAIO (1449—1494)
50 Begegnung Christi mit Johannes

FRA FILIPPO LIPPI (1406—1469)
51 Begegnung Christi mit Johannes
52 Maria, das Kind verehrend

ANDREA MANTEGNA (1431—1506)
53 Madonna mit Kind (um 1455)

RAFFAELLO SANTI (1483—1520)
54 Madonna del Duca di Terranuova

LUCA SIGNORELLI (1441—1523)
55 Bildnis eines Rechtsgelehrten

TIZIAN VECELLI (1476—1576)
56 Selbstbildnis

GIORGIONE (1478—1510)
57 Bildnis eines jungen Mannes

CARIANI, eig. GIOV. BUSI (um 1485 — nach 1547)
58 Junge Frau in reicher Landschaft

BASSANO, eig. GIACOMO DA PONTE (um 1517—92)
59 Der barmherzige Samariter

MICHELANGELO DA CARAVAGGIO (1573—1610)
60 Amor als Sieger

SEBASTIANO DEL PIOMBO (um 1485—1547)
61 Bildnis einer jungen Römerin

GIOVANNI BATTISTA TIEPOLO (1696—1770)
62 Martyrium der hl. Agathe

FRANCESCO GUARDI (1712—1793)
63 Ansicht der Giudecca in Venedig

JEAN FOUQUET (1415/20 — um 1480)
64 Estienne Chevalier mit dem hl. Stephan

GEORGES DE LATOUR (um 1600—1652)
65 Der hl. Sebastian (Farbtafel)

NICOLAS POUSSIN (1594—1665)
66 Landschaft aus der römischen Campagne

CHARLES LEBRUN (1619—1690)
67 Bildnis des Kölner Bankiers E. Jabach mit Familie

PIERRE MIGNARD (1612—1695)
68 Bildnis der Maria Mancini

HUBERT ROBERT (1733—1808)
69 Aufgang der Farnesischen Gärten auf dem Palatin

ANTOINE WATTEAU (1684—1721)
70 Gesellschaft im Freien

JEAN BAPTISTE-SIMÉON CHARDIN (1699—1779)
71 Stilleben

DIEGO VELASQUEZ (1599—1660)
72 Bildnis einer Dame

FRANCISCO DE GOYA (1746—1828)
73 Bildnis eines Mönches

FRANCISCO DE ZURBARAN (1598—1664)
74 Der hl. Bonaventura

Sämtliche Photos: Gustav Schwarz, Berlin



37 GIOTTO DI BONDONE

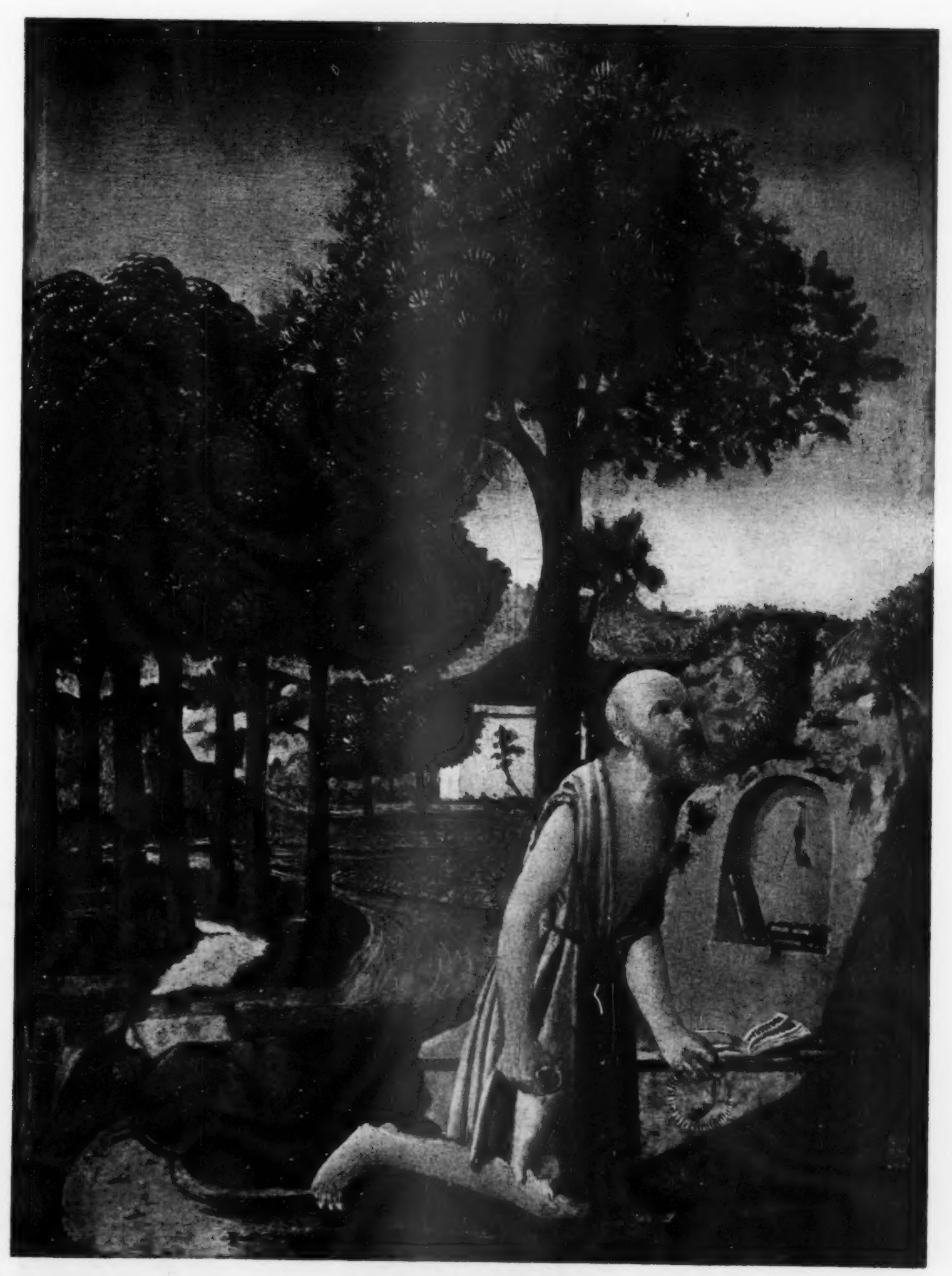
38 GIOVANNI DI PAOLO



39 TOMMASO MASACCIO



40 FLORENTINER MEISTER



41 PIERO DELLA FRANCESCA



42 GIORGIO SCHIAVONE



43 ANDREA DEL VERROCCHIO



44 SANDRO BOTTICELLI



45 DOMENICO VENEZIANO



46 VITTORE CARPACCIO

46 VITTORE CARPACCIO



47 CIMA DA CONEGLIANO



48 ANTONIO DEL POLLAIULO



49 FRANCESCO COSSA



50 DOMENICO GHIRLANDAIO



51 FRA FILIPPO LIPPI



52 FRA FILIPPO LIPPI



53 ANDREA MANTEGNA



54 RAFFAELLO SANTI



55 LUCA SIGNORELLI



56 TIZIAN VECELLI



57 GIORGIONE



58 CARIANI

58 CARIANI



59 BASSANO



60 MICHELANGELO DA CARAVAGGIO



61 SEBASTIANO DEL PIOMBO



62 GIOVANNI BATTISTA TIEPOLO



63 FRANCESCO GUARDI



64 JEAN FOUQUET



65 GEORGES DE LATOUR

66 NICOLAS POÚSSIN

66 NICOLAS POUSSIN



67 CHARLES LEBRUN



68 PIERRE MIGNARD



69 HUBERT ROBERT



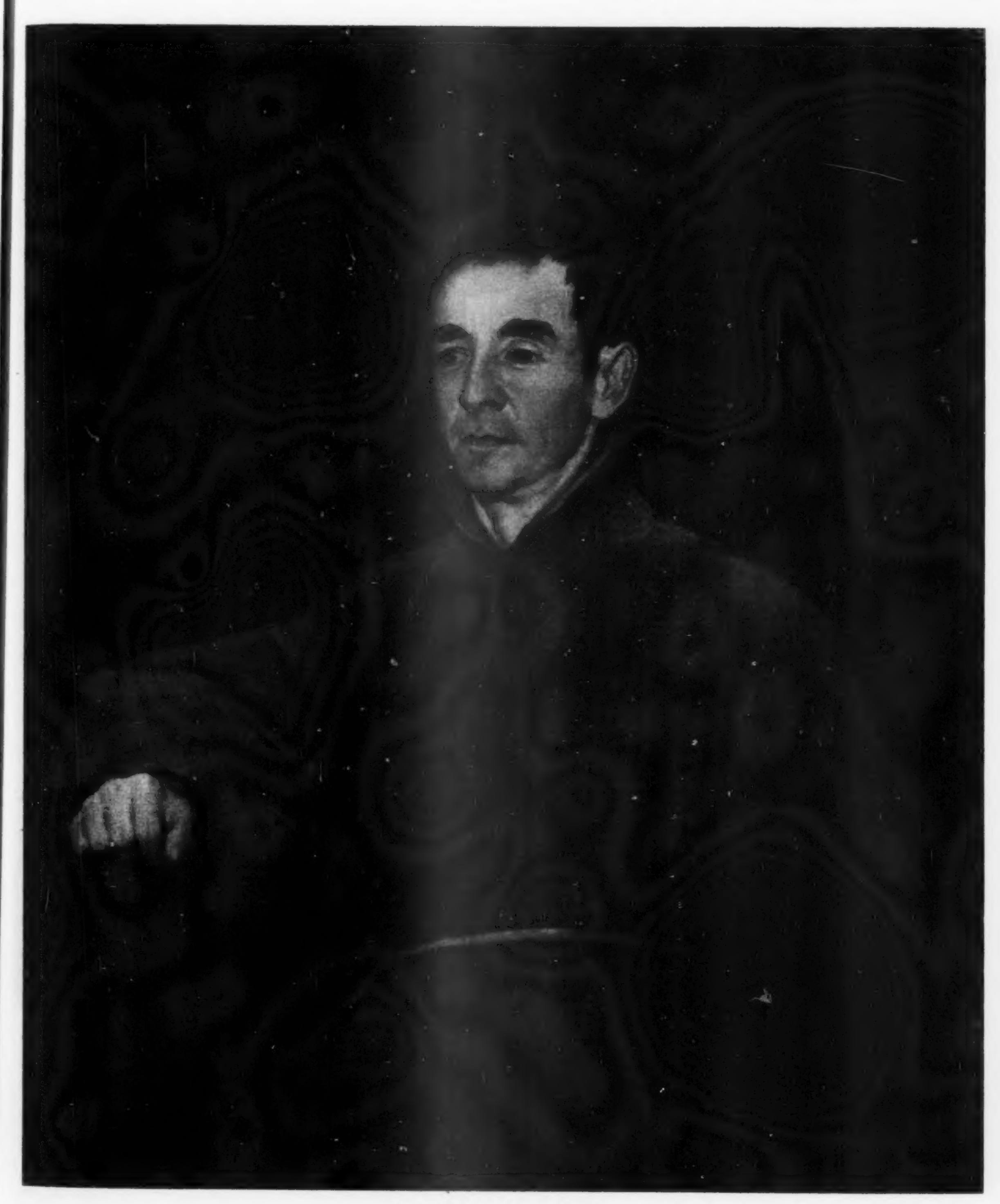
70 ANTOINE WATTEAU



71 JEAN BAPTISTE-SIMÉON CHARDIN



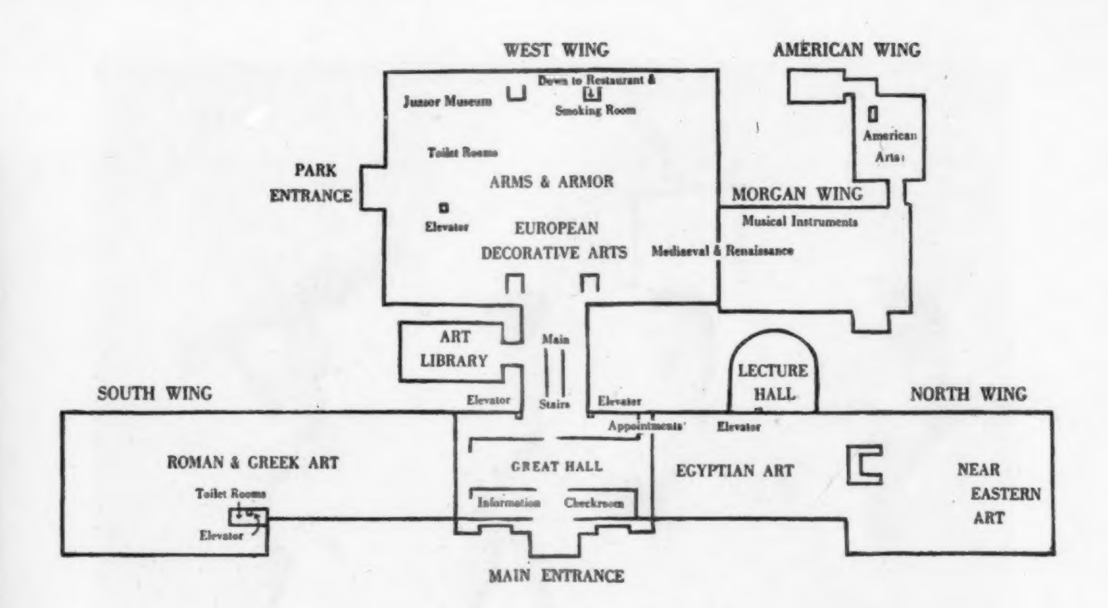
72 DIEGO VELASQUEZ



73 FRANCISCO DE GOYA



74 FRANCISCO DE ZURBARAN



DAS METROPOLITAN MUSEUM IN NEW YORK

Über 20 Jahre lang hatte William Christian Paul ein seltsames Doppelleben geführt. Tagsüber arbeitete er als Buchhalter mit bescheidenem Einkommen in einer Versicherungsgesellschaft, während er sich abends und am Wochenende in seiner kleinen, ärmlichen Wohnung in Manhattan an der Schönheit seltener Zeremoniengewänder der Mandschu-Dynastie und anderer antiker Gewebe Chinas ergötzte. Paul besaß Hunderte von ihnen, darunter einige des 16. Jahrhunderts. Er bewahrte sie in eisenbeschlagenen Koffern auf, die sich in seinen zwei Zimmern zu Bergen türmten. Der Kunstwelt ein Unbekannter hatte Paul hier mit viel Liebe und Geduld die größte Kollektion dieser Art zusammengetragen, wie sie, außer im alten kaiserlichen Palast in Peking, nirgendwo auf der Welt vorzufinden war. Als der kleine, zurückgezogen lebende Junggeselle starb, hinterließ er weder Grundbesitz noch Barvermögen. Sein einziges Erbgut war die Schönheit und, seinem letzten Willen zufolge, sollte sich jeder an ihr erfreuen, so wie er es während seines Lebens getan hatte. Infolgedessen vermachte er seine reiche Sammlung dem Metropolitan Museum für Kunst in New York, wo sie heutzutage besichtigt werden kann. Diese unerwartete Schenkung bereicherte die Fernost-Abteilung des Museums derart, daß sie als die größte der Vereinigten Staaten angesehen werden kann.

Dank der Unterstützung Tausender solcher Namen wie Paul, Morgan, Astor und Vanderbilt, die dem Museum zeitweilig Millionenwerte vermachten, ist dieses zum größten, schönsten und reichhaltigsten seiner Art in der westlichen Welt geworden. Das große Kalksteingebäude, welches sich entlang der 5. Avenue über vier Häuserblocks erstreckt, zählt zu den sechs oder sieben gleichartigen Instituten, Louvre und Vatikan inbegriffen, deren Bedeutung in der ganzen Welt unübertroffen ist. Das Metropolitan Museum beherbergt sechshundert Meisterwerke der Malerei, unter ihnen 28 Gemälde von Rembrandt. Zu seinen anderen Schätzen zählen die besten ägyptischen Ausgrabungsstücke mit Ausnahme jener, die im Museum in Kairo aufbewahrt werden, ferner die größte Zypern-Sammlung außerhalb Zyperns, die einzig echten Funde aus der Wikingerzeit, für welche die norwegische Regierung die Ausfuhrerlaubnis erteilte, die ersten islamitischen Gemälde, die in Persien entdeckt wurden, eine Trinkschale von Cellini, viele Gobelins, Statuen von Rodin u. a. m. Nach Angaben des Direktors des Metropolitan Museums, Francis Henry Taylor, wurde diese einzigartige Sammlung im Laufe dreier Generationen geschaffen. Sie weist eine Million Gegenstände auf, die einen Zeitraum von 5000 Jahren umfassen. Es ist unmöglich, den Wert dieser alten Gemälde, Skulpturen, Töpferei- und Glaswaren, geschnitzter Holzarbeiten, mittelalterlicher Goldschmiedekunst, feiner Gewebe, Kostüme usw. in Zahlen auszudrücken. Wollte man schon das Erlesenste aus dem Schaffen von zwölf Zivilisationen mit einer Wertsumme bemessen, so wäre ein Betrag von einer Billion Dollar nicht zu hoch angesetzt.

Der Besucher, der die geräumigen und staubfreien Galerien besichtigt, vergißt, daß er sich in einem Museum befindet. Durch Deckenfenster eindringendes Tageslicht erhellt die Säle, deren Wände in warmen Pastelltönen gehalten sind, während spezielle Räume dem Besucher zum Ausruhen dienen. Das Museum vermittelt so auf unaufdringliche Art die Größe vergangener Zeiten. Von der massiven Fassade des Pery-Neb-Grabmals kommend, welches in Scheinwerferlicht getaucht ist, um den Glanz der Sonne Ägyptens zu veranschaulichen, begibt sich der Besucher in die altägyptische Abteilung mit ihren Modellen von Waffen, Gebrauchsgegenständen, Werkzeugen, Textilien, Speichern, Bäckereien, Gärten und Booten im Spiel-



TRÄGER VON OPFERGABEN
(Aus dem Grab des Mebenkwetre; 2160–2000 v. Chr.)

zeugformat. Man wähnt sich in der Tat in einem Spielzeugladen. Vor 4000 Jahren jedoch gestalteten ägyptische Handwerker diese Dinge für ihre Toten.
Die prächtigsten Schaustücke des Museums vermitteln die Namen weltentlegener Orte. In der großen Halle hängt der Anhalt-Teppich. Entstanden in der Teppichmanufaktur der Schahs von Safavid um 1525, wurde er nach der Belagerung Wiens durch die Türken im Jahre 1683 als Kriegsbeute eingebracht und gelangte später nach Dessau in den Besitz der Herzöge von Anhalt. Ein weiteres Prunkstück der Sammlung ist eine persische mihrab (Gebetsnische) des 14. Jahrhunderts, die aus einer Theologieschule in Isfahan stammt und mit türkisen, kobaltblauen und goldgelben Ornamenten ausgeschmückt ist. Im sogenannten Amerikanischen Flügel des Museums erwartet den Beschauer eine Fülle kompletter Inneneinrichtungen aus amerikanischen Wohn- und Herrschaftshäusern der vergangenen Jahrhunderte. In vierzig unterirdischen Lagerräumen sind all die Schätze eingelagert, für die dem Museum die Ausstellungsmöglichkeiten fehlen. Sehr großzügig verfährt die Museumsleitung im Verleihen von Kunstgegenständen zu Ausstellungszwecken an andere Städte. Die sechswöchige Leihgebühr für zwölf Werke der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts oder zehn Werke der französischen Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts, unter Einschluß solcher Meister wie Corot und Courbet, beträgt nur 50 Dollar. Der einzige Vorbehalt des Museums für die Hergabe ist die sichere Unterbringung der Werke am Ausstellungsort.

Manche Geschichte uneigennütziger Großzügigkeit ist mit der Geschichte des Metropolitan Museums verflochten. George Grey Barnard, Bildhauer, Lehrer und Sammler, hatte sein ganzes Leben der Kunst geweiht. Obwohl nicht mit irdischen Gütern gesegnet, verbrachte er zwanzig Jahre in Frankreich, um romanische und gotische Kunstwerke aufzuspüren und sie dem Verfall zu entreißen. Zu diesem Zwecke unternahm er meilenweite Wanderungen in der französischen Landschaft und forschte nach vergessenen Kunstschätzen, hier die Platte vom Grabe eines Kreuzritters sicherstellend, dort eine dem Verfall ausgesetzte Altarstatue bergend. Auf diese Weise gelang es ihm, 700 mittelalterliche Kunstwerke nach Amerika zu verbringen, bevor die französische Regierung die Ausfuhr solcher Werte verbot. In seinem eigenen Museum in New York stellte er die Sachen auf. Widrige Umstände zwangen ihn in der Folge, seine Sammlung zu veräußern. Durch Einzelverkauf der Stücke hätte er sich wohl ein Vermögen erwerben können, jedoch lehnte er dies ab, um eine Zersplitterung der Sammlung zu verhüten. Ein Kunstfreund vermachte daraufhin dem Metropolitan Museum einen Betrag von sechshunderttausend Dollar, der zum Ankauf der vollständigen Sammlung diente. Derselbe Gönner fügte später, zwecks gebührender Unterbringung der Sammlung, noch Landbesitz mit geeigneten Gebäuden hinzu und erwarb auf der gegenüberliegenden Seite des Hudson-Flusses Land, in der Absicht den Besuchern der Barnard-Sammlung den Ausblick auf eine unberührte Natur zu vermitteln. Der Name dieses Kunstfreundes war John D. Rockefeller jr. Heute kann man die frühere Barnard-



MODELL EINES GETREIDESPEICHERS
(Aus dem Grab des Mebenkwetre; 2160–2000 v. Chr.)

Kollektion in Fort Tryon Park, hoch über dem Hudson-Fluß, bewundern. Sie wurde inzwischen bedeutend vergrößert und ist unter dem Namen „The Cloisters" bekannt. Hier, inmitten mittelalterlicher Kapellen und Gartenanlagen, in denen selbst Orangenbäume nicht fehlen, findet der Kunstliebhaber Frieden und Beschaulichkeit.

Geübten Detektiven gleich, sind Kuratoren und Sachverständige des Museums zuweilen gezwungen, Geheimnissen nachzugehen, deren Spuren sich im Laufe der Jahrhunderte verloren haben. So gab ihnen einmal das Fragment einer Statue aus der Zeit der Erbauung des Parthenons ein anscheinend unlösbares Rätsel auf. Das Stück zeigte Spuren sowohl griechischer als auch römischer Bildhauerkunst. Die von den Sachverständigen des Museums ausgearbeitete Erklärung dieses Falles deutete die griechische Urheberschaft des Kunstwerkes, führte aber an, daß dasselbe in späteren Zeiten beschädigt und von einem römischen Bildhauer überarbeitet worden war. Manchmal geben Auktionskataloge wertvollen Aufschluß. So im Jahre 1922, als das Museum erfuhr, daß William Randolph Hearst, der bekannte Zeitungskönig und Kunstsammler, den Helm und einen Eisenhandschuh einer bayerischen Rüstung erworben hatte. Diese Tatsache schien seinerzeit nicht aufsehenerregend. Als aber vier Jahre später dem Museum eine Rüstung geschenkt wurde, an welcher diese beiden Stücke fehlten, interessierte sich die Leitung für die oben angeführten Stücke der Hearst-Kollektion. Man ließ sich jedoch Zeit, bis sich im Jahre 1938 Gelegenheit bot, Helm und Handschuh aus der Sammlung Hearst zu erstehen. Nach Hunderten von Jahren waren somit die einzelnen Teile der Rüstung wieder vereinigt.

Es ist bei diesem Anlaß wichtig zu vermerken, daß sich das Museum vor Betrügern schützen muß. Den holländischen Behörden war es im Jahre 1947 endlich gelungen, den Fälscher Hans van Megeren, der holländische Kunstsammler durch den Verkauf „alter Meister" um zweiundeinhalb Millionen Dollar erleichtert hatte, hinter Schloß und Riegel zu setzen. Schon 9 Jahre früher hatte Margaretta Salinger, eine Kunstsachverständige des Metropolitan Museums, Verdacht gehegt, daß van Megerens „Die Jünger von Emmaus", angeblich von der Hand Vermeers, eine Fälschung sei. Bei einer anderen Gelegenheit übernahm das Museum indianische Gebrauchsgegenstände, Fetische, Götzenbilder und dergleichen, die der Steinzeit entstammen sollten. Vierzig Jahre lang wurden die Stücke nicht ausgestellt während welcher Zeit man die Herkunft der Gegenstände nachforschte. Es stellte sich schließlich heraus, daß die Sachen sämtlich Fälschungen aus Vulkangestein waren, die ein geschäftstüchtiger Indianerstamm in Arizona angefertigt hatte. Aber auch andere Überraschungen erwarten die Sachverständigen, wie zum Beispiel bei der Untersuchung eines 18 Jahrhunderte alten, römischen Sarkophages. Als die schwere Steinplatte mit Winden gehoben war, fand man im Innern Hunderte von Zigarettenresten, die von Generationen unbefugt rauchender Museumsbesucher durch schmale Spalten in den Sarkophag geworfen worden waren.

(Aus dem Amerikanischen von F. W. Matzdorff)

AUS DEM NOTIZBUCH DER REDAKTION

Dem hessischen Maler Carl Gunschmann, der am Chiemsee, Oberbayern, lebt, wurde der Georg-Büchner-Preis 1949 zuerkannt.

Der Maler Henri Charles Manguin starb in St. Tropez im Alter von fünfundsiebzig Jahren. Er gehörte zu den Studiengenossen von Matisse und Rouault bei Gustave Moreau und stellte mit ihnen zugleich im Salon d'Automne aus.

74 000 Menschen besuchten im Juli dieses Jahres das Museum des Louvre. 80 Prozent waren Ausländer, hauptsächlich Skandinavier, Nordamerikaner und Engländer. Der einzelne Besuch beschränkte sich durchschnittlich auf eine halbe Stunde. Besichtigt wurden dabei gewöhnlich nur die Venus von Milo, die Nike von Samothrake, die Mona Lisa, allenfalls noch Watteaus „Einschiffung auf die Insel Cythere".

Eine Porträtbüste Rodins, den Kunsthistoriker Gustave Geoffrey darstellend, wurde bei den Aufräumungsarbeiten im Kestner-Museum, Hannover, gefunden.

Städtische Kunstsammlung Chemnitz. Direktor Friedrich Schreiber-Weigand vom Chemnitzer Museum feierte im September seinen 70. Geburtstag. Seit 1911 mit dem Museum verbunden und bald mit der Leitung betraut, errangen die Sammlungen Bedeutung weit über den Rahmen eines Provinzmuseums hinaus, wobei die moderne Plastik im Vordergrund steht. 1933 entlassen, wurde er 1945 erneut mit der Leitung des Neuaufbaues betraut, der dank seiner Initiative weit vorangeführt wurde.

Moritzburg-Museum Halle a. d. S. Eduard Henning, Inhaber der Galerie Henning in Halle, schreibt uns: „Sie berichten, daß das Moritzburg-Museum geschlossen und die Bilder von Künstlern, deren Namen Sie aufführen, aus dem Museum entfernt wurden. Ich nahm erst vor kurzer Zeit an den Eröffnungsfeierlichkeiten einer Ausstellung aus Anlaß des 60. Geburtstages des Malers Karl Völker, Halle, im Moritzburg-Museum teil und konnte mich wieder davon überzeugen, daß die Werke der Künstler des 20. Jahrhunderts noch hängen. Einige Gemälde, die zur seinerzeitigen Wiedereröffnung aus Privathand als Leihgaben zur Verfügung gestellt wurden, sind nach Monaten von den betreffenden Besitzern wieder zurückgenommen worden, darunter auch ein Kandinsky (Besitzer Ferdinand Möller), sowie ein Kirchner, Schmidt-Rottluff usw. Die Arbeiten der angeblich „volksfremden, westeuropäischen-dekadenten, formalistischen und bourgoisen Kunst", welche sich im Musumsbesitz bzw. im Besitz der Landesregierung Sachsen-Anhalt befinden, hängen nach wie vor noch im Museum, darunter auch die Werke von Klee, Nay, Schmidt-Rottluff, Pechstein, Kirchner usw. Vor einigen Monaten wurde in der Moritzburg sechs Wochen lang eine Ausstellung von Arbeiten des Malers Felixmüller gezeigt. Da das Moritzburg-Museum über zusätzlich leere Räume zu solchen Wechselausstellungen nicht verfügt, wurden die Bilder einiger Säle vorübergehend abgehängt. Es handelte sich dabei um die Säle der Romantiker und der Übergangszeit. Auch während dieser Felixmüller-Ausstellung waren die übrigen Räume des Museums mit den Werken der modernen Meister zur Besichtigung freigegeben und sind es auch jetzt während der Karl-Völker-Ausstellung."

Deutsches Ledermuseum Offenbach a. M. Anläßlich der Ausstellung „Lederwarenindustrie und Marshallplan" vom 8. bis 12. Oktober 1949 in Offenbach a. M. wurde das Deutsche Ledermuseum wieder zugänglich gemacht. Gezeigt werden die Räume, in denen im letzten Jahr ein Teil der Sammlungen wieder aufgestellt werden konnte: in den zwei Erdgeschoßsälen die schönsten Sammlungsstücke, ausgewählt aus den verschiedenen, zum Teil noch magazinierten Abteilungen des Museums, weiter die komplette Schattenspielabteilung in fünf Räumen, darunter der große Saal mit dem umlaufenden Fries der 2 Meter hohen siamesischen Schattenspielbilder und dem Dämonentier von der Insel Bali, und schließlich eine Sonderschau in der Vorhalle des Museumsgebäudes „Lederware und Schuh im vorigen Jahrhundert", in der historische Modeformen von Brieftaschen, Tabaksbeuteln, Zigarrentaschen, Portemonnaies, Reisenecessaires, Nähkästchen, Koffern und dergleichen von der Empire- und Biedermeierzeit bis zum Ende des vorigen Jahrhunderts ausgestellt waren.

Germanisches National-Museum, Nürnberg. Am 7. 10. 1949 fand die Jahresversammlung des Verwaltungsrates des Germanischen National-Museums unter der Leitung seines Vorsitzenden, Herrn Bundespräsident Dr. Theodor Heuss, statt.
Zu den für die Öffentlichkeit wichtigsten Beschlüssen des Verwaltungsrates gehört die Senkung der Eintrittsgelder um mehr als die Hälfte. Die Eintrittspreise betragen nunmehr an Wochentagen DM —.50, an Sonntagen DM —.20; jeder erste Sonntag im Monat ist frei. Schulen, Organisationen und geschlossene Gruppen genießen freien Eintritt.

Kunstauktion in München. Eine Auslese von bibliophilen Kostbarkeiten kam am 12./13. Oktober bei Adolf Weinmüller in München, Briennerstraße 51, zur Versteigerung: Illuminierte Pergamenthandschriften vom 12. bis zum 15. Jahrhundert, hervorragende deutsche Holzschnittbücher des 15. und 16. Jahrhunderts und frühe Wiegendrucke. Den Beschluß machte eine Sammlung von alten Handzeichnungen und Druckgraphik, darunter französische Kupferstiche und Farbendrucke des 18. Jahrhunderts. Der schöne Katalog ist mit buchkundlicher Sorgfalt bearbeitet und reich illustriert.

Kunstauktion in Stuttgart. Ein über 200 Seiten starker Katalog mit annähernd 70 Abbildungen spiegelt schon äußerlich die große Bedeutung der in den Tagen vom 26. bis 28. Oktober stattgefundenen Auktion des Stuttgarter Kunstkabinetts wider. Man muß in gute Friedensjahre zurückgehen, um eine ähnliche Fülle hervorragender künstlerischer Arbeiten in einer einzigen Auktion beieinander zu finden. Auf dem Gebiete der alten Graphik ragen Dürer und Rembrandt mit ungewöhnlich seltenen Werken hervor. Einen noch breiteren Raum als bei den früheren Auktionen des Stuttgarter Kunstkabinetts nehmen diesmal die Handzeichnungen ein. Ein großer Teil entstammt der berühmten Sammlung des 1938 verstorbenen Prinzen Johann Georg von Sachsen. Alle Zeiten und Schulen sind vertreten: frühe Miniaturen, Niederländer des 17. Jahrhunderts, Italiener der Renaissance und des Barock und ganz besonders deutsche Romantiker und Nazarener.

DEUTSCHE KUNSTHISTORIKERTAGUNG IN MÜNCHEN

Zum zweiten deutschen Kunsthistorikertag waren etwa 300 Wissenschaftler aus Westdeutschland, Berlin und der Ostzone, aus Österreich, der Schweiz und den Vereinigten Staaten im Schloß Nymphenburg zusammengekommen. Das Schwergewicht der Vorträge lag auf dem Gebiet der Forschung. Harald Keller, Frankfurt, entwickelte die Entstehung des monumentalen Kultbildes um 1000 aus liturgischer, geistesgeschichtlicher und künstlerischer Schau in den beiden Herzlandschaften Europas, Rheinland und Südfrankreich (Auvergne). In sorgfältiger Quellenkritik macht er deutlich, daß die frühen Kultbilder zugleich Reliquienträger waren. Wolfgang Schöne, Hamburg, behandelte die inhaltliche und formale Gesetzmäßigkeit der Chartreser Glasfenster-Zyklen in der Gesamtheit der gotischen Kathedrale, und Robert Oertel, Freiburg, die nachpaduanischen Fresken Giottos. Der altchristlichen und byzantinischen Kunst wurde besondere Anteilnahme gewidmet durch Kurt Weitzmann, Princeton (USA), der die Septuagintaillustrationen behandelte und Verbindungen mit der jüdischen Religionsgeschichte herstellte, und durch die sorgfältige Auswertung der Forschungsergebnisse Edmund Weigands, München, zur Ikonostase der justinianischen Sophienkirche in Konstantinopel. Im Rahmen denkmalpflegerischer Aufgaben legte Rudolf Esterer, München, die Probleme der Wiederherstellung der Münchener Residenz und der Pinakothek dar. Unter den Kurzreferaten über neue Funde bestachen die herrlichen, spätmittelalterlichen Plastiken Bernd Notkes im Dom zu Lübeck, die H. A. Gräbke vorstellte.

Die Tagung schien in den sorgfältig regulierten Bahnen eines wissenschaftlichen Kongresses zu verlaufen, mit bewundernswertem Fachwissen, voll Objektivität, unverbindlich den Zeitproblemen gegenüber und mit dem Maß an Würde, das sich dem Lebendigen langsam entfernt. Da erfaßte am letzten Tag eine außerordentliche Erregung die Teilnehmer. Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts war das explosive Thema. Walter Passarge hatte in dichtgedrängter Fülle eine Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts nach Generationen entworfen. Anläßlich der Ausstellung des Blauen Reiters gab Ludwig Grote, München, eine tiefschürfende Deutung der Entstehung der neuen Kunstauffassung, die Gerhard Franz, Mainz, mit Deutungsversuchen der Anfänge der kubistischen Malerei unterstrich. Wissenschaftlich-methodische Objektivierung oder weltanschaulich-bekenntnishafte Bejahung der Gegenwartskunst — das war die Frage. Während Werner Haftmann die Bejahung der absoluten Freiheit als höchsten Wert der bildenden Kunst kämpferisch proklamierte, verteidigte Hans Sedlmayr, Wien, die in seinem Buch „Verlust der Mitte" durchgeführte Kulturkritik der Krisenerscheinungen unserer Zeit. Die von einem überhellen Bewußtsein und vitalem Elan vorgetragenen Thesen Haftmanns, die überlegen-kritische, kluge und rückhaltlose Verteidigung Sedlmayrs und die daran anschließenden, heftigen Kontroversen in der Aussprache rissen plötzlich den Vorhang entzwei, der das Spezialfach für Kenner von einer aus Kampf und Erleben erwachsenden Gegenwartserkenntnis trennte. Es sind innere Wandlungen innerhalb der Kunstgeschichte in Bewegung geraten. Selbst eine so kühle und sachliche Untersuchung, wie die von Überwasser, Basel, über maßgerechte Bauplanung der Gotik am Beispiel Villards de Honnecourts begriff das schöpferische Werk und das mathematische Gesetz als organisch-funktionelle Einheit. Es geht um den Geist der Betrachtung, um den Standpunkt, mit dem Willen zum Verständnis der Gegenwart der Vergangenheit gegenüberzutreten, es geht um die persönliche Entscheidung dem Lebenssinn der Kunst und der Geschichte gegenüber. Schließlich geht es um die wieder zu gewinnende universale Bedeutung der Kunstgeschichte im geistigen Leben unserer Zeit. *Gustav Barthel*

BÜCHER ÜBER KUNST

Die Kunstdenkmäler Hohenzollerns, Band II, Kreis Sigmaringen

Hsg. von W. Genzmer, Landeskonservator der Kunstdenkmäler Hohenzollerns. W. Spemann Verlag, Stuttgart, 1948. Format: 18 × 26 cm, Ganzleinen, DM 32.—.

Dieses vom W. Spemann-Verlag hervorragend ausgestattete Werk bietet, abgesehen von seinem dokumentarischen Wert, zur allgemeinen Kunstgeschichte, insbesondere für die Geschichte der kirchlichen Kunst ein reichhaltiges Quellenmaterial, das sich durch seine übersichtliche Gliederung in besonderem Maße auszeichnet. Bekannte Meister wie Syrlin, Meinrad von Au, Bartholomäus Zeitblom finden wir hier in kulturgeschichtlichen Zusammenhang gestellt, dazu wird ein reicher Schatz vielfach noch wenig bekannter kirchlicher und profaner Kunst erschlossen; auch die vor- und frühgeschichtlichen Kunst- und Kulturdenkmäler wurden miteinbezogen. 143 Abbildungen, Grundrißskizzen usw. und 200 Kunstdrucktafeln geben dem Leser ein vorzügliches Anschauungsmaterial.

Im Jahre 1939 erschien der I. Band dieses Werkes „Die Kunstdenkmäler Hohenzollerns, Kreis Hechingen" (er ist inzwischen vergriffen); der Krieg setzte seiner Fortsetzung zunächst ein Ende. Dem Herausgeber, Landeskonservator Walther Genzmer und seinen Mitarbeitern ist es zu danken, wenn es nun trotz widriger Umstände gelungen ist, den Sigmaringer Band in so mustergültiger Form der Öffentlichkeit vorzulegen. *K. Hillebrand*

Walter Klein: 600 Jahre Gmünder Goldschmiedekunst

Alfons Bürger-Verlag, Lorch/Württ.-Stuttgart 1947

Glücklicher als die anderen Zentren des deutschen Edelmetallgewerbes durfte Schwäbisch Gmünd seine Werkstätten und die Denkmäler vielhundertjährigen Gewerbefleißes durch die Schreckenszeit des vergangenen Krieges bewahren. Diese Kontinuität kunsthandwerklichen und -industriellen Schaffens betont das gesamte Werk. Es ist in seinem historischen Teil eine Neubearbeitung der 1920 erschienenen Geschichte des „Gmünder Edelmetallgewerbes" vom gleichen Verfasser unter Beschränkung auf die künstlerisch bedeutenderen Gegenstände.

Aus den Jahrhunderten des Mittelalters, während deren sich an den Hauptsitzen kirchlichen Lebens wie Köln, Aachen, Trier u. a. die Goldschmiedekunst zu Spitzenleistungen großer Werkstätten erhob, ist uns von Gmünd, der kleinen schwäbischen Reichsstadt, noch nichts bekannt, was auf eine bemerkenswerte Tätigkeit auf diesem Gebiete schließen ließe. Deren Beginn wird vielmehr — zeitlich, wenn auch nicht eigentlich ursächlich zusammenfallend mit dem Auftreten der Parler — in die zweite Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts verlegt. Wirklich bedeutende Arbeiten Gmünder Ursprungs sind erst aus dem letzten Viertel des fünfzehnten Jahrhunderts erhalten, aus einer Zeit also, die dem Werden großer künstlerischer Persönlichkeiten besonders günstig war, wie sie uns auch Gmünd in Hans Baldung und Jörg Ratgeb geschenkt hat. Leider hat die Ungunst der Zeit nur spärliche Zeugen von dem zweifellos reichen Schaffen der Gmünder Goldschmiede im 16. und 17. Jahrhundert hinterlassen. Erst aus dem achtzehnten sind uns nicht nur Namen, sondern auch Werke tüchtiger Meister in größerer Zahl überliefert, vor allem kirchliches Gerät. Als Gmünder Spezialität breitet das Filigran sich in Devotionalien und Volksschmuck aus. Die Volkskunst wird zur Grundlage der Industrie wohlfeilen Schmuckes. Im Wettbewerb mit den auswärtigen, vor allem Augsburger und Münchener Goldschmiedewerkstätten hatte man in Gmünd schon 1709 zu einer Herabsetzung des Feingehaltes seine Zuflucht genommen — nicht zum besten des Rufes der Gmünder Waren. Aus Frankreich und Genf kam in den 1770er Jahren die Fabrikation platierten und doublierten Schmucks. In Pforzheim und Gmünd setzte sich die halbechte Bijouterie, die sogenannte „Quinquaillerie" durch. Das industrielle Zeitalter vermochte gleichwohl trotz des verflachenden Einflusses der Maschine (besonders der Presse) nicht, die handwerkliche Tradition vergessen zu machen, zumal ihr weite Gebiete der Edelmetallverarbeitung je stets verhaftet blieben. So konnte auch die Besinnung auf die dem metallenen Werkstoff innewohnenden Formgesetze sich zu Beginn unseres Jahrhunderts wieder durchsetzen und — nach dem Eklektizismus des neunzehnten Jahrhunderts — schöpferischen Kräften zum Durchbruch verhelfen. Es ist ein besonderes Verdienst des Buches von Walter Klein, daß es dem Schaffen unserer Zeit in zahlreichen vorzüglichen Wiedergaben einen breiteren Raum gibt, als ihm sonst in geschichtlichen Rückblicken der Gegenwart zuteil wird. In der Reihe bemerkenswerter Leistungen fallen besonders die zu zeitloser Gültigkeit gereiften Arbeiten von Robert Fischer und von Fritz Möhler auf. *Paul Debo*

Michelangelo, Sixtina-Köpfe

Woldemar Klein Verlag, Baden-Baden, 1948

„Divino" und „terribile", das sind die häufigsten Beiworte, mit denen die Zeitgenossen des Michelangelo ihn selbst und seine Werke zu bezeichnen pflegten. Übermenschlich, von einer Leidenschaft erfüllt, die jede Form zersprengen müßte, wenn sie nicht durch eine ebenso übermenschliche Würde gebändigt wäre, Helden und Heilige zugleich, so erscheinen uns die Gestalten seines berühmtesten Werkes, der Sixtina-Decke. Antike und Mittelalter sind auf wunderbare Weise zu einer neuen Klassik verbunden, in der weder die harmonische Natürlichkeit der Griechen, noch die Vergeistigung der Christen fehlt.

Darum ist es dankenswert, wenn das „Silberne Buch" mit den zehn Farbwiedergaben dieser Sixtina-Köpfe jetzt in 3. Auflage neu erscheint, von Prof. A. E. Brinckmann mit klugen und temperamentvollen Worten eingeleitet.

Michelangelo hat sich selbst zwar immer als Bildhauer gefühlt und bezeichnet, aber er hat seinen höchsten Ruhm als Maler erreicht, und von allen seinen großen Werkplänen ist, wie Brinckmann ausführt, kein einziger bildhauerischer, sondern allein die Deckenmalerei der Sixtinischen Kapelle über fragmentarische Anfänge hinaus bis zur Vollendung gelangt. Eine wahrhaft herkulische Arbeit, die ihn vom 33. bis zum 37. Lebensjahr beanspruchte.

Brinckmann zeigt uns die Wandlung des Personalstils in der chronologischen Folge von den östlichen zu den westlichen Bildfeldern, die uns nacherleben läßt, wie sich „in diesen Jahren fast katastrophenhaft die Bestimmung seiner Form und seiner Gesinnung, mit allem Genialischen, allem Abgründigen, aller Tragik vollzog". Das Werk als Ganzes, im Ganzen der Kunst- und Geistesgeschichte gesehen, bedeutet aber den epochalen „Wandel vom gebundenen Zyklus zur typischen Manifestation eines sehr individuellen Künstlertums". An die Stelle mittelalterlicher Reihung treten kraftvolle Kontraste, Auswahl und Anordnung sind von souveräner Willkür bestimmt, der Mensch ist aus der Geborgenheit des mittelalterlichen Weltbildes herausgetreten in den dialektischen Widerstreit, der die Tragik und Größe der sittlichen Selbstbestimmung ausmacht. „Die Sixtina-Köpfe Michelangelos sind Künder einer neuen Geistigkeit!" Das ist gewiß richtig. Aber ist es wirklich dieser „Prozeß der höchsten individuellen Rebellion", ist es nicht, mehr als jeder tragische Widerstreit, die höchste Allgemeingültigkeit in einem glücklichen Ausgleich von großem Inhalt und großer Form, vollkommener Schönheit des Dargestellten und vollendet schöner Darstellung, Geist und Natur, Norm und Einzelfall, der die Popularität dieser Werke in unserem Zeitalter begründet, einem Zeitalter, dessen „neuer Geistigkeit" dieser immer noch im vollsten Sinne klassische Ausgleich versagt ist? *Kurt Leonhard*

ANDRÉ MALRAUX

PSYCHOLOGIE DER KUNST

DAS IMAGINÄRE MUSEUM

Mit 66 Abbildungen in Kupfertiefdruck und 21 aufgelegten Farbtafeln

Preis für den Halb-Alkor-Band mit Futteral DM 36.–



ER NAME ANDRÉ MALRAUX hat auch in Deutschland bereits einen Klang, obwohl sein Werk bei uns nur durch einige Romane bekannt geworden ist.

Wie der Deutsche Ernst Jünger und der Engländer E. T. Lawrence gehört der Franzose André Malraux zu jenen für das XX. Jahrhundert repräsentativen Gestalten, die zugleich Tatmenschen und Geistmenschen sind. Ein Leben gefährlicher Abenteuer und politischer Leidenschaften führte ihn in fremde Länder und Erdteile.

Ebenso stark wie seine praktisch aktiven Impulse sind seine geistigen. Ohne Ästhet zu sein, in jenem genießerischen Sinne, der für das XIX. Jahrhundert bezeichnend ist, konzentriert er seine denkerischen Kräfte hauptsächlich auf die Kunst. Mit unvergleichlicher Synopsis faßt er die Kunst aller Völker und Zeiten — von der Prähistorie bis zur modernen Zeit — zu einer dramatisch bewegten Einheit zusammen und interpretiert sie auf neue, tiefsinnige Weise. Der sprachliche Reiz seiner gehämmerten Formulierungen ist außerordentlich.

Sein Hauptwerk „Das imaginäre Museum", ins Deutsche übertragen von Jan Lauts, darf den Anspruch erheben, als einmaliges Ereignis auf dem Gebiet der Kunstliteratur gewertet zu werden. Die Gestaltung des Werkes trägt seiner Bedeutung Rechnung.

WOLDEMAR KLEIN VERLAG

BADEN-BADEN

